

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 40 (1953)  
**Heft:** 6: Technische Bauten

**Artikel:** Formtendenzen unserer Zeit : das Plastisch-Organische  
**Autor:** Oestreich, Dieter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-30984>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

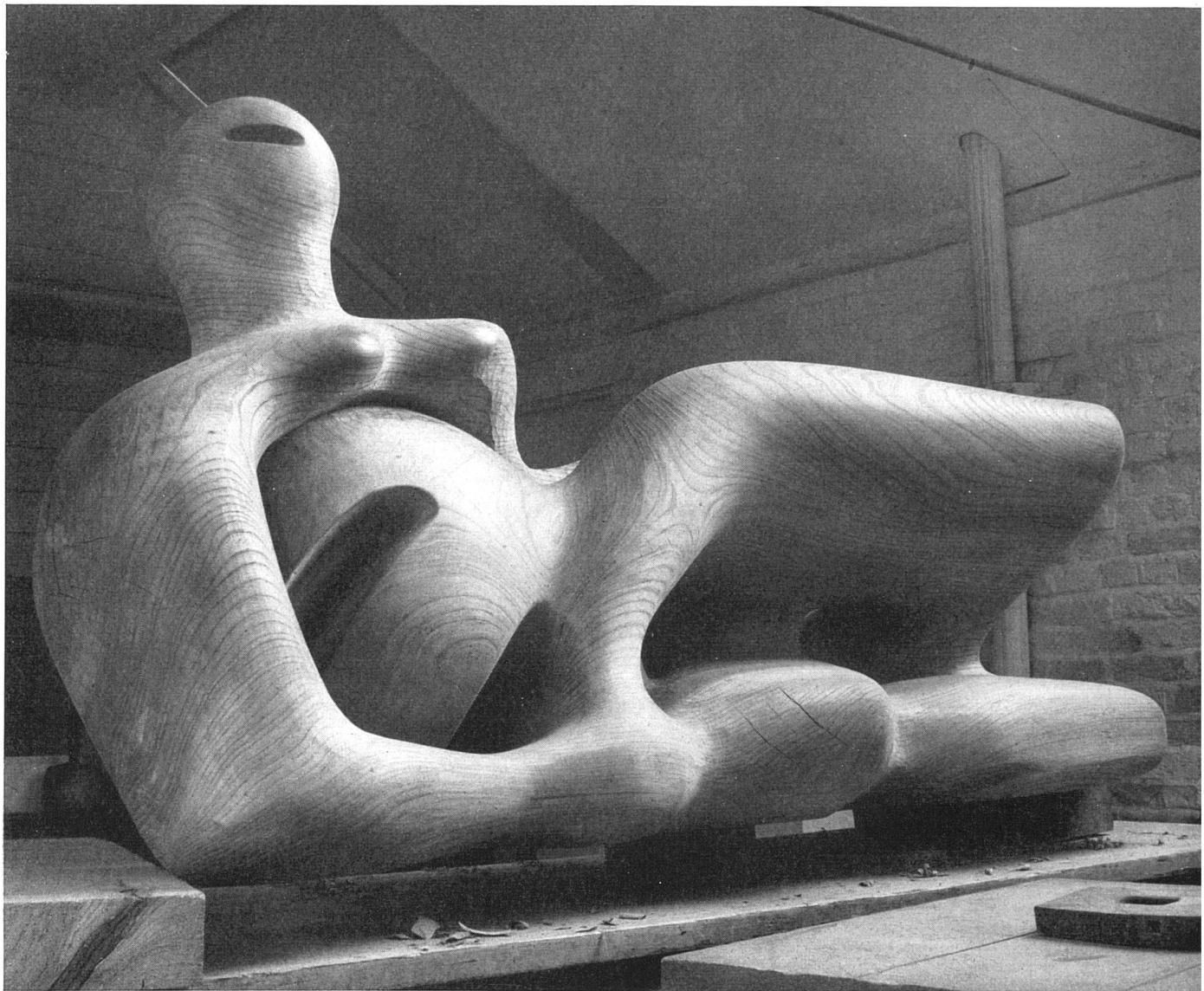
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Henry Moore, *Liegende*, 1945/46. Ulmenholz / *Femme couchée. Orme* / *Reclining figure. Elm wood*

Buchholz Gallery, New Yo

## FORMTENDENZEN UNSERER ZEIT

*Das Plastisch-Organische*

Von Dieter Oestreich

Eine der auffälligsten Erscheinungen innerhalb der modernen Kunst ist die Vorliebe für Spannungszustände anstelle eines In-sich-Ruhenden, Harmonischen. Konform damit geht die Tendenz zur Aufhebung der Schwere, zur Negierung des Tektonischen und zur Entmaterialisierung. Das bewußt oder unbewußt angestrebte Ergebnis ist das Schwebende, oder besser: ein (in einem Kraftfeld) durch Spannungen in der Schwebe Gehaltenes.

In der Architektur ist dieses neue Zeitgefühl in den zwanziger Jahren durch El Lissitzky sogar zur unmittelbaren Forderung erhoben worden: «Die Überwin-

dung des Fundaments, der Erdgebundenheit, geht noch viel weiter und verlangt die Überwindung der Schwerkraft an sich, verlangt die schwebenden Körper, die physisch-dynamische Architektur.»

Allgemein zeigen sich als wesentliche Symptome dieser Tendenz die Ablösung der tragenden Funktion der Mauer durch ein Gerüst sowie deren Aufhebung als Raumbegrenzung durch die weitgehende Benutzung von Glas, dem immateriellsten aller Baustoffe. Daneben finden sich plötzlich eine ganze Reihe rationaler Begründungen, ein Gebäude «schwebend» auf Stützen zu setzen, unter völliger Umkehrung des klassischen Be-

griffs von Stütze und Last: gehörte früher die Säule sinngemäß zur Basis, so jetzt zum getragenen Baukörper (was oft noch betont wird durch Verjüngung der Stützen nach unten, wie etwa in Le Corbusiers Unité d'Habitation in Marseille). Man könnte diesen heute nur als Ganzes – samt seinen «Beinen» – vom Boden abheben, während etwa ein griechischer Tempel Stück für Stück abgetragen werden müßte.

In der *Kunst der Fläche* fällt auf einerseits der Hang zur reinen Linie des Umrisses und zum graphischen Gerüst, andererseits die Hinwendung zur Flächenhaftigkeit durch Abstraktion des Körperlichen – und damit Aufgabe der seit dem 15. Jahrhundert angestrebten Raumillusion – oder, als letzte Konsequenz, zur reinen Farbe und Linie der gegenstandslosen Malerei.

Wenn heute im Zweidimensionalen und in der Architektur weitgehend gemeinsame Grundtendenzen beobachtet werden können, so trifft dies nicht zu für das Gebiet der *Skulptur*. Die moderne Plastik reicht vom Statischen, Gebauten eines Aktes Maillols bis zur äußersten Aufhebung alles Statischen in Calders Mobiles, die nicht nur hängen, sondern sich darüber hinaus noch bewegen. Der Grund für solche Gegensätze ist zu suchen in der Verlagerung des Interesses gegenüber dem, was seit jeher mit großer Ausschließlichkeit bildwirkender Anlaß war für den Plastiker: dem Menschen. Da aber heute die sinnliche Erscheinung (als «Vorbild») zurücktritt zugunsten einer psychologischen oder metaphysischen Aussage (dem «Urbild»), scheint es kaum noch zu gelingen, für den Menschen unserer Zeit in der Skulptur einen gültigen Ausdruck zu finden.

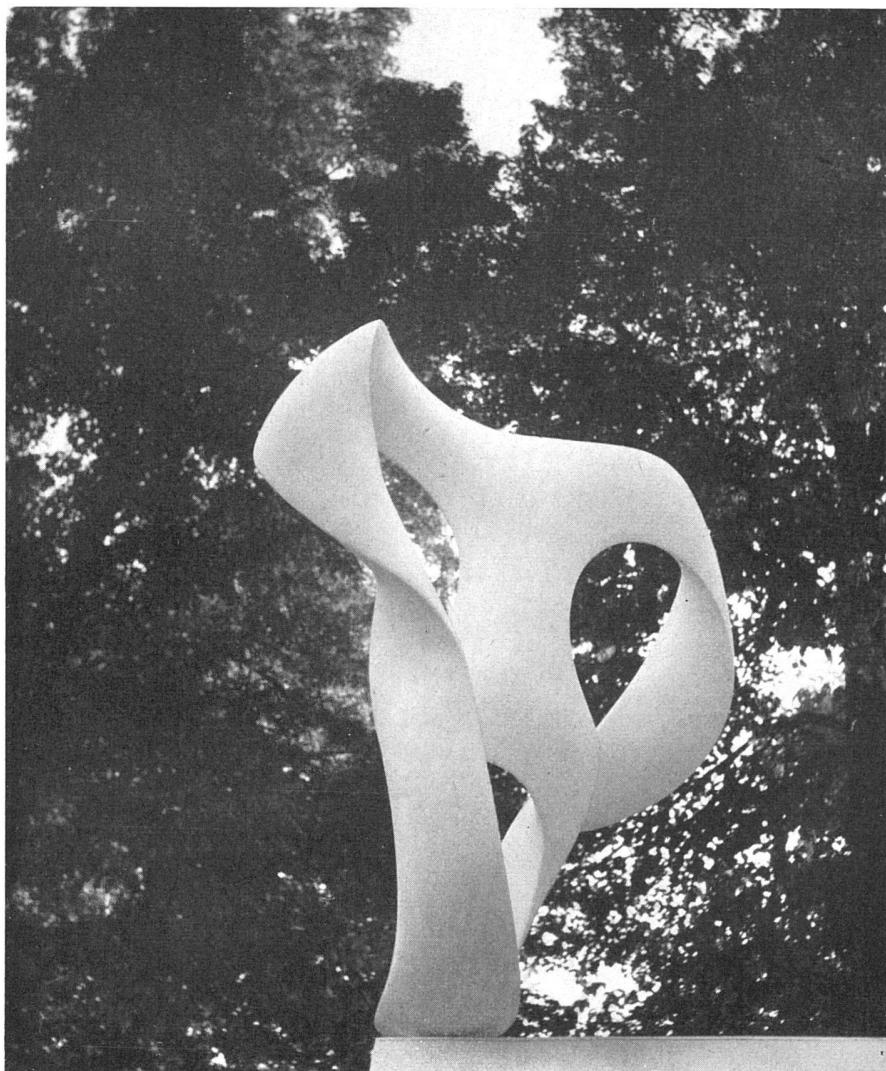
Auch der Bildhauer Henry Moore, der wie wenige andere unserer Zeit verhaftet ist, vermag dort, wo er sich den Menschen als Vorwurf nimmt, vom Thema her nicht zu überzeugen. In seiner «Besessenheit für die vollendete Bearbeitung des Materials und seinem formalen Interesse für das Verhältnis der inneren zur äußeren Form» geht er «am Inhalt seiner Formen achtlos vorbei, mit dem Ergebnis, daß dieser Inhalt sich rächt, indem er unser Körpergefühl gegen diese Willkür mobilisiert». Die abstrakten Plastiken Moores, als «ungebundene, der assoziationsfähigen Phantasie alle Möglichkeiten lassende Körper im Raum», sind durch dieses Nichtgebundensein von elementarerem und zwingenderem Ausdruck: Moore bedürfte durchaus nicht des Hinweises auf den Menschen, um das Organisch-Warme und Verhalten-Atmende seiner Skulpturen deutlich zu machen. In ihre Wölbungen von oftmals erregend dynamischer und plastischer Spannung (sie sind weniger schwelend zu nennen als knapp sitzende Haut über «durchpulstem Leben») kann man nicht hineinschneiden, ohne daß der Schnitt zur klaffenden Wunde wird. Dabei bleibt unter der straffen Oberfläche – als wesentlich zugehörig – ein

\* Aus einer Besprechung der Moore-Ausstellung 1950 in Bern, WERK-Chronik, August 1950.



Die Tänzerin Leslie Caron. Der moderne Tanz zeigt ähnliche Ausdrucks-tendenzen wie die zeitgenössische Plastik | La danseuse Leslie Caron | The Dancer Leslie Caron

anorganisches, tragendes Gerüst spürbar. Oftmals die Basis nur an wenigen Punkten berührend und durch dynamische Spannungen innerhalb der einzelnen Teile



Max Bill, *Rhythmus im Raum*, 1947/  
48. Gips / Rythme dans l'espace.  
Plâtre / Rhythm in space. Plaster

Photo: Ernst Scheidegger SWB,  
Zürich-Paris

– und dieser zueinander – in der Schwebé gehalten, sind Moores Skulpturen unstatisch im Sinne moderner Architektur oder Malerei und doch «being static, in the sense that the centre of gravity lies within the base» (Moore)\*.

Besonders während der letzten Jahre lassen sich nun auf einem noch jungen Gebiet plastischer Gestaltung ähnliche Formtendenzen beobachten wie in Moores Werken: dem der *Formgebung industrieller Erzeugnisse*. Wie nämlich unser Zeitgefühl im Zweidimensionalen der angewandten Graphik entgegenkommt, so ähnlich im plastischen Bereich, wo gegenstandslose Skulptur und gutgestaltetes Industrieprodukt in der beiden gemeinsamen Kraft des Ausdrucks innere Verwandtschaften aufweisen. (Nicht unwesentlich scheint in diesem Zusammenhang, daß heute – im Gegensatz zu früheren Epochen – der Architekt kaum noch gleichzeitig als Bildhauer arbeitet, häufig aber als Industriegestalter.)

Dieses neue Formgefühl fand einen ersten Ausdruck um die Jahrhundertwende im Jugendstil. Konrad

Lange schreibt im Jahr 1905 über Pankok: «... die Hauptsache ... sei die selbständige *organische Belebung* der Materie, die Umgestaltung des toten Stoffes zu einem organischen Wesen, das *wächst und strebt und trägt und stemmt*, einfach durch das Mittel der Form...». Im gleichen Zusammenhang tauchen Begriffe auf wie «muskulöse, festhaltende Arme», «schwellende Glieder», «lebendiger Organismus». Jahrzehnte später formuliert Henry Moore: «Wenn ein Bildhauer das Wesen seines Materials begreift, wenn er die Möglichkeiten und die Struktur seines Materials erfaßt, so kann er innerhalb der gegebenen Grenzen einen geschlossenen Block in eine Komposition verwandeln, die als Form volle Existenz besitzt, mit Massen von verschiedener Größe, die – in ihrer von Luft umgebenen Ganzheit erfaßt – sich *strecken und dehnen, stoßen und drängen*, gegeneinander in räumlicher Beziehung wirken...».

Das erste Auftreten dieser Tendenz zu organisch-plastischer Spannung (noch ziemlich hager-muskulös, außer

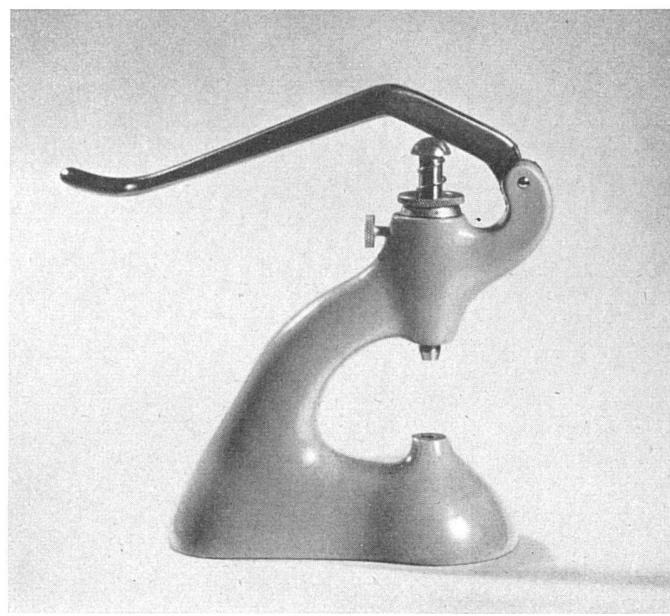
\* Aus dem Katalog der Ausstellung Henry Moore in der Kunsthalle Bern 1950.

bei Antonio Gaudi) weicht bald völlig einem gleichzeitigen, aber ihr entgegengesetzten Formimpuls von größter und nachhaltigster Wirkung: der Sachlichkeit. Geometrische Formen, Skelett und glatte Fläche finden in den Bauten von Adolf Loos und Gropius einen ersten großartigen Ausdruck. Die Hegemonie dieses Konstruiert-Scharfkantigen, die sich sehr schnell über alle Gebiete der Gestaltung erstreckt, wird erst wesentlich erschüttert durch die Entdeckung der Stromlinie (die übrigens – wie auch sonst häufig zu beobachten – als formale Idee schon vor der wissenschaftlichen Ausarbeitung und Anwendung erscheint: bereits 1905 läßt sich der Großherzog von Hessen bei Opel ein Automobil entwerfen, das ausschen soll «wie ein Tropfen»). Jene Tendenz, zunächst weitgehend vom Zweckmäßigen her bestimmt, entwickelt bald eigene ästhetische Gesetze und leitet über zu plastisch-geschlossenen, «abgeschliffenen» Formen.

Diese drei verschiedenen Körpergefühle: das Muskulös-Gespannte, das Konstruiert-Scharfkantige und das Plastisch-Gerundete standen lange Jahre als Antithesen gegeneinander oder neutral nebeneinander. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg zeichnet sich eine Tendenz zur *Synthese* ab: die Konstruktion beginnt, als Skelett in die plastische Form hineinzutwandern (im Jugendstil war diese fast nur Muskel), deren gespannte Oberfläche zu einer elastischen Haut wird, die knapp anliegt wie das Trikot auf dem Körper einer Tänzerin. Dieses neue plastische Gefühl hat nichts von dem Bewegten, Schwellenden des Barocks, sondern ist ein Straffes, Schlankes, Gebändigtes und unserer Zeit durchaus Eigenes.

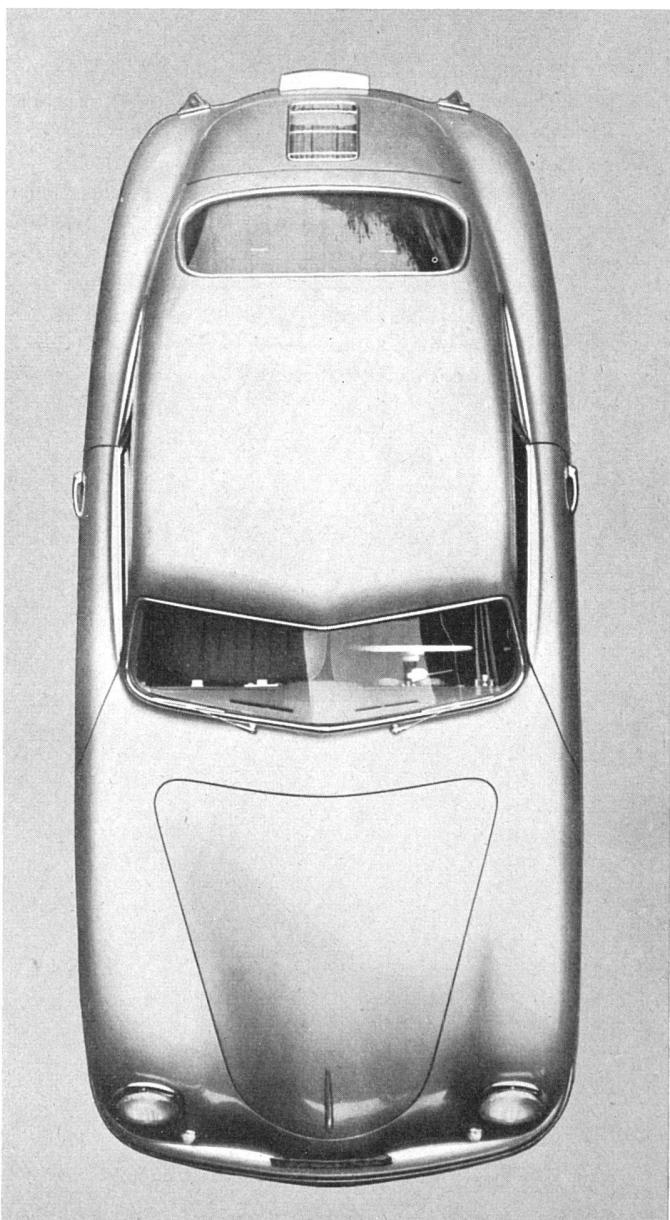
Es ist kein Zufall, daß das Museum of Modern Art in New York beim Aufbau seiner Sammlung gut gestalteter Industrie-Erzeugnisse zuerst nach einem der schönsten Beispiele dieses neuen Formwillens griff: der Olivetti-Schreibmaschine, entworfen von dem Mailänder Architekten Marcello Nizzoli. (Von Italien, diesem klassischen Land plastischer Empfindsamkeit, gingen nach dem letzten Krieg sehr starke Impulse aus. Bekannt sind die hervorragenden Karosserien von Pinin Farina, Ferrari, Ghia usw.) Wenig später wurde dort zum ersten «Auto der Woche» ein Wagen gewählt, der ebenfalls zu den besten Vertretern moderner Gestaltung gehört: der Porsche.

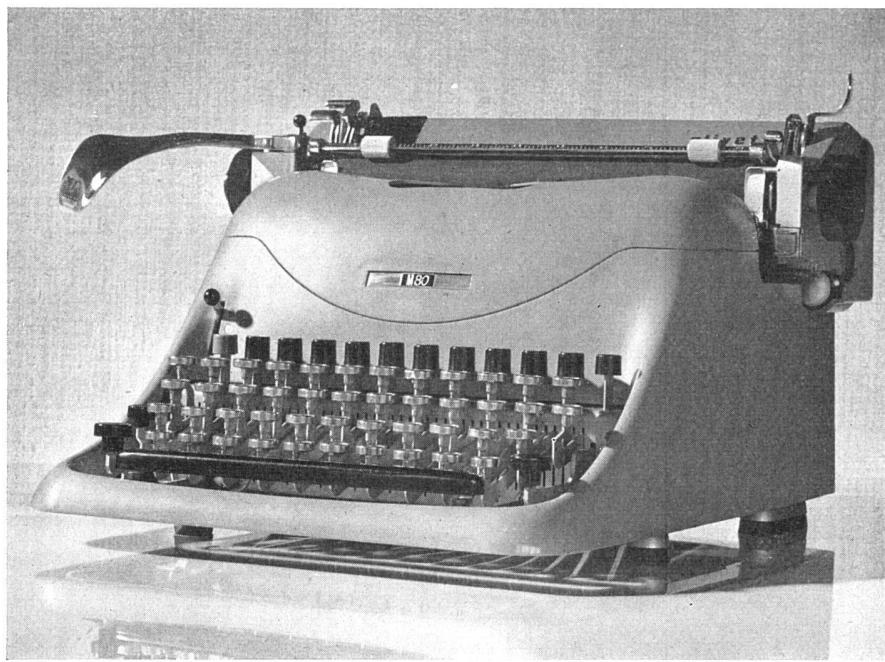
Das Organische dieser Formen löst rein vom Optischen her «Lustgefühle des Tastsinns» (Hermann Obrist) aus. Daß dies kein leeres Schlagwort ist, bewiesen Kriegsblinde zumindest im Falle der Plastiken Henry Moores, als sie dessen nach dem Krieg in Düsseldorf ausgestellte Skulpturen mit beglücktem Ausdruck abtasteten. Bei dem abgebildeten Uhrmacher-Preßstock sind solche «Tastfreuden» nicht auf die Oberfläche (die zum Darüber-hinweg-Streichen verlockt) allein beschränkt – auch die Funktion des Hebels wurde vorbildlich gestaltet: die Aufforderung zu seiner Betätigung ist bei nahe suggestiv.



*Schweizerischer Uhrmacher-Preßstock / Potence à chasser les pierres / Friction jewelling tool. Courtesy by Watchmaker, Jeweller and Silversmith, London*

*Porsche-Wagen. Dr. ing. F. Porsche, Stuttgart-Zuffenhausen / Automobile «Porsche» / Porsche Car*





Schreibmaschine M 80 der Olivetti Co. S.A., Ivrea, Italien. Formgebung: Nizzoli, Architekt / Machine à écrire «M 80», de l'Olivetti Co. S.A., Ivrea, Italie / Typewriter M 80. Olivetti Co. S.A., Ivrea, Italy

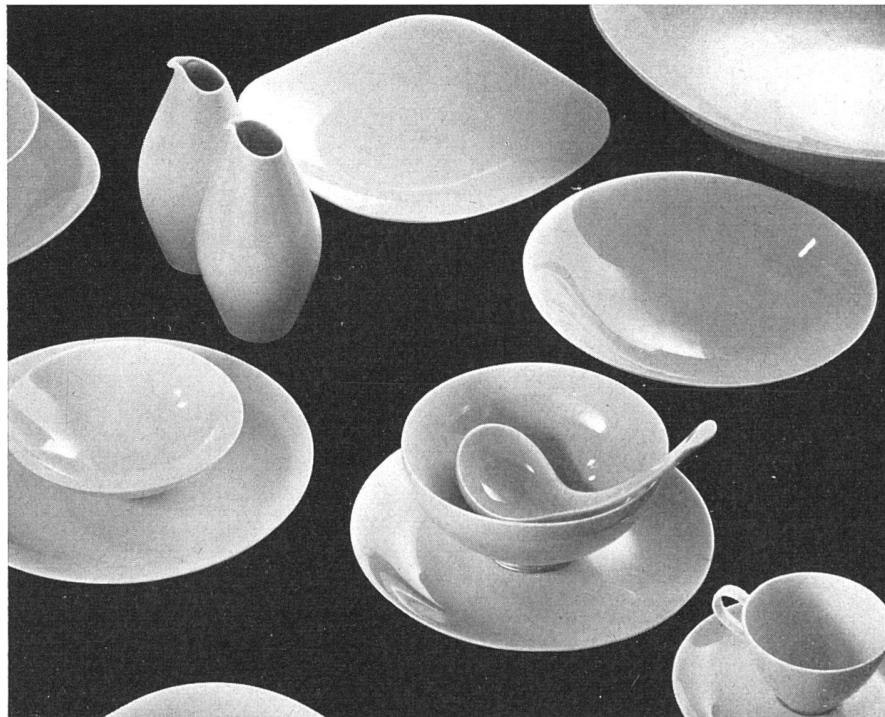
Photo: E.A. Heiniger SWB, Zürich

In überwiegendem Maße werden heute in der industriellen Serienproduktion Materialien von amorpher Struktur verwendet: Metalle, Glas, Kunststoffe. Diese und die modernen Möglichkeiten ihrer spanlosen Verformung (Gießen, Pressen, Ziehen, nahtloses Verschweißen usw.) wie die der Herstellung der dazu notwendigen präzisen und widerstandsfähigen Formen kommen einer plastischen Gestaltung sehr entgegen. Eine solche erweist sich ohnehin oft als erforderlich aus Gründen der Steifigkeit (Preßteile von Blechen) oder des geringeren Bewegungswiderstandes (Karosserien, Schiffe usw.). Da aber die Natur längst solchen Erfordernissen entsprechende Formen geschaffen hat (teilweise geradezu als Prototypus, wie etwa beim Ei, dessen Schale so gebildet ist, daß sie den geringsten Widerstand bildet beim Durchwandern des Tierkörpers und den

größten gegen Druck: ein Hühnerei vermag aufgestellt bis zu zehn Kilogramm zu tragen!) – so ist den oben genannten Erwägungen oft zwangsläufig eine Tendenz zum Organischen immanent (Entwicklung des Automobils: vom Kasten zum «Vollblut»).

Auch auf den Gebieten der *Architektur* und des *Ingieurbaues* ist es besonders ein amorphes, plastisches Material, das sich diesem neuen Formgefühl zur Gestaltung anbietet: der Beton. So steht Le Corbusiers Hochhaus in Marseille auf Stützen, die sich vom Boden abstemmen wie Schenkel.

Im Zusammenwirken mit dem spannungsmäßig viel höher beanspruchbaren Stahl ergab der Beton einen Baustoff von bisher nicht existierenden technischen und



Porzellanservice der Castleton China, New Castle, USA. Entwurf: Eva Zeisel / Service de porcelaine de la Castleton China, New Castle, USA / Service of Castleton China, New Castle, USA

Photo: Walter Cirardi, New York



*Robert Maillart, Thurbrücke bei Henau-Uzwil / Pont de la Thur près de Henau-Uzwil / Bridge crossing the Thur near Henau-Uzwil  
Aus: Max Bill, Robert Maillart. Verlag für Architektur AG., Erlenbach-Zürich 1949*

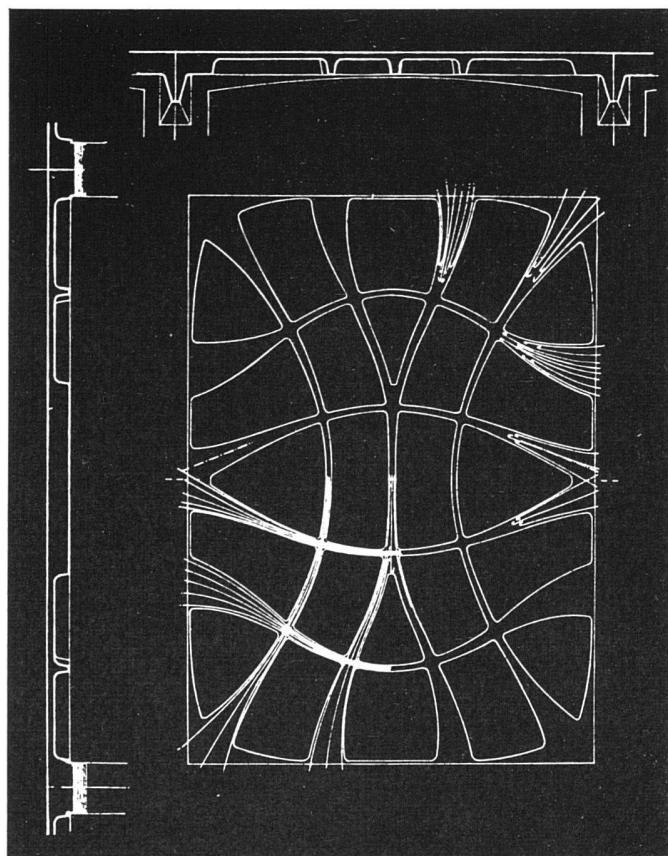
ästhetischen Möglichkeiten. Zu den noch wenigen Beispielen, in denen jene mit voller Meisterschaft ausgeschöpft wurden, gehören die erregend-schönen und subtilen Brücken Robert Maillarts, die S. Giedion «almost organic formations» nennt. In ihnen findet eine besondere Eigenart dieses heterogenen Materials einen vollendeten Ausdruck, die zugleich dessen spezifischer Reiz ist: die Unmöglichkeit, dem Verlauf der in ihm wirksamen Kräfte mit den Augen zu folgen. Die Kraftlinien müssen in die Konstruktion «hineinempfunden» werden (woran der Durchschnittsbetrachter noch scheitert – daher seine häufige Aversion gegen moderne Bauten).

In der unkonventionellen Behandlung des Stahlbetons

Maillart ähnlich ist der bedeutende italienische Ingenieur P. Luigi Nervi, dessen nach neuesten statischen Erkenntnissen entwickelte Deckenkonstruktionen in der Verflechtung ihrer tragenden Rippen eine markwürdige Verwandtschaft mit der Ornamentik des Jugendstils aufweisen.

Solche unabhängig voneinander an verschiedensten Stellen unseres Kulturkreises auftretenden Tendenzen zu organisch-plastischer Gestaltung scheinen nicht Zufall, sondern allgemeines Symptom unserer Zeit zu sein – ist doch der Begriff «organisch» auf anderen Gebieten (z. B. dem der Organisation von Haus- und Stadtgrundrissen) längst zu einem festen Bestandteil des Fachvokabulars geworden.

*Pier Luigi Nervi, Konstruktion einer Rippendecke in Eisenbeton / Construction d'un plafond à nervures en béton armé / Construction of a groined ceiling in ferro-concrete*



*Le Corbusier, Wohnhochhaus in Marseille / Unité d'Habitation à Marseille / Unité d'Habitation at Marseille*

*Photo: Simone Herman, Paris*

